

5. LA NUEVA ERA DEL RASCACIELOS AMERICANO: DEL NEOMODERNO AL *POST*

La historia de los edificios en altura —de los *rascacielos*, si se prefiere ese nombre— es un episodio exclusivo de la era moderna. Desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el XX se construyeron estos edificios de gran altura y escala, que caracterizan nuestra época, y que significaron un nuevo dominio técnico, arquitectónico y urbano. Tal vez el nuevo dominio más importante de la modernidad o, al menos, el más claro y específico.

En uno de los primeros capítulos de esta obra hemos recordado algunos aspectos del antecedente decimonónico de la Escuela de Chicago y del de la construcción de Manhattan en las tres primeras décadas del siglo. Con detalle examinamos luego la construcción de rascacielos en el Nueva York de los años treinta, cuando la ciudad escribió una historia actualizada y propia del tipo arquitectónico que la hizo famosa.

El rascacielos propiamente moderno no ha sido contemplado en este escrito en forma monográfica, pero sus distintas propuestas han ilustrado las obras de algunos de los arquitectos a que nos hemos referido.

Los modelos modernos de edificios en altura fueron muy diversos. En la obra de Wright pudimos estudiar la torre *orgánica* como uno de los ideales con que la arquitectura moderna, en este caso la propia del gran maestro americano, sustituyó a la ideología profesional de los arquitectos neoyorquinos en los edificios en altura. Modelo bien influyente, su importancia puede encontrarse en muy diversas obras; entre las que han sido citadas, pueden recordarse ejemplos tan dispares, e indirectos, como el *edificio Pirelli*, de Ponti y Nervi, en Milán; o, más modernamente, el *Banco de Hong Kong*, de Foster Associates. Pues la torre orgánica alcanzaba su característica más básica en la búsqueda de una naturaleza formal capaz de poner en adecuada relación a su estructura resistente y a su propia y gran escala, y no tanto en el empleo semejante de directos recursos formales.

Otro modelo moderno fue el edificio corbuseriano, con muy diversas variantes, pero que como tal rascacielos no se construyó casi nunca, si no fue a través de ejemplos del todo singulares, como los del *edificio del Ministerio de Educación* en Río de Janeiro, o el de la ONU en Nueva York, ambos demasiado afectados por colaboraciones ajenas; o, también, las unidades de habitación. Le Corbusier proyectó distintos ejemplos de torres, entre las que destacaba el rascacielos en Argel, pero prefirió extender también su concepto de edificio en altura a los esquemas lineales, limitados o continuos, y que exhibían su capacidad para configurar la ciudad moderna.

La arquitectura corbuseriana fue así otro de los importantes influjos en el tema que nos ocupa, y posterior también a la hegemonía norteamericana originaria. Sus tipos suponían la elección de for-

mas previas, pero sin las preocupaciones de silueta que habían caracterizado el desarrollo neoyorquino, y exentos de una consideración global o básica por la naturaleza de la estructura, o hasta la de la materia, si no es en la gran importancia que se le concedía a esta última en la definición de la imagen.

La experimentación formal de los expresionistas europeos en la época de las vanguardias influenció a Mies van der Rohe en sus proyectos no realizados para rascacielos en Berlín, al final de los años veinte, como ya sabemos. Pero, a la postre, el maestro alemán desarrolló en Norteamérica un modelo único de hacer edificios en altura, que hemos examinado convenientemente en otro lugar.

Supuso éste el arquetipo moderno de edificio en altura, lo que sería el modelo más trascendente y universalmente seguido. Aunque constituía un modelo todavía fiel a una idea tradicional de composición urbana mediante la estructura resistente, con semejanzas con la de la Escuela de Chicago, la perfección de su forma y la identificación de ésta con su sintáctica configuración constituyó un abstracto e imitado ideal.

La lección de Mies fue seguida y extendida por las realizaciones de la firma S.O.M., como tuvimos ocasión de examinar, que aumentaron y enriquecieron la influencia de esta tendencia. Los seguidores fueron múltiples, y entre los arquitectos europeos de gran calidad que hicieron de tales puede recordarse a Jacobsen con la *torre SAS* en Copenhague.

Acaso pueda conectarse la experiencia expresionista con las pequeñas torres de viviendas proyectadas por Aalto y por Scharoun, presentando con ellas otra variante moderna, aunque mucho más limitada y condicionada por su naturaleza residencial. Basadas en la acumulación de estratos de vivienda de forma expresiva e irregular, imponen a la ciudad moderna su escultórica presencia.

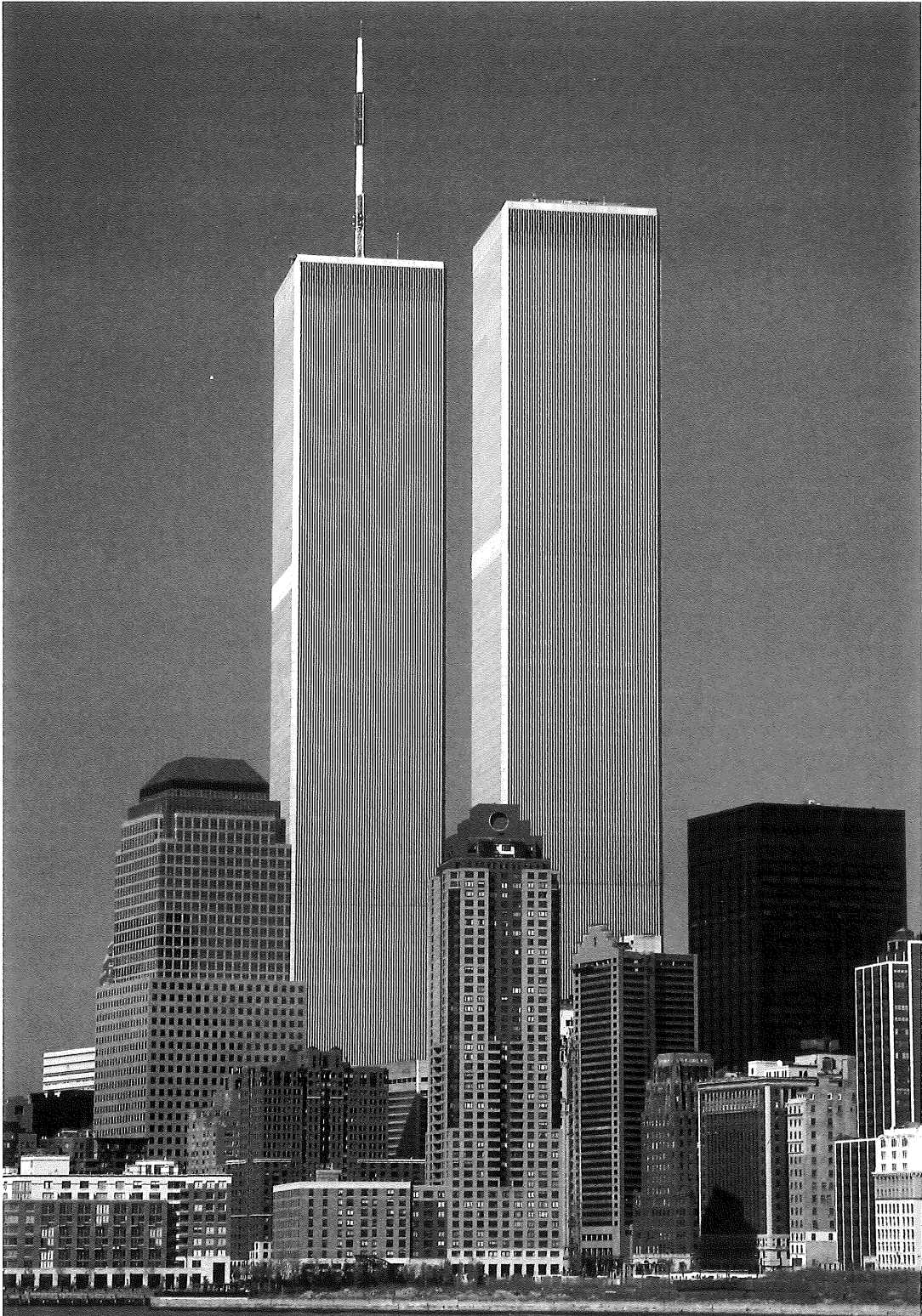
El cambio con respecto a los modelos modernos, pronto convencionalizados, y la importancia del rascacielos como edificación sistemática pero *individual* de las ciudades surgió de nuevo en Norteamérica, y ligado a Nueva York, aunque no en una forma tan exclusiva como en el pasado. Surgió precisamente cuando el discurso moderno se debilitaba, y cuando se volvía a considerar que la actuación puntual y acumulativa propia de la ciudad real era la única a considerar frente a las utopías de sistemática y coherencia propias de los sueños modernos.

Sus contenidos serán, así, distintos, y lo que habían sido las preocupaciones más intelectuales de los maestros, ligadas a un pensamiento abstracto e interno de configuración de las formas —planteamiento común a casi todos ellos aun en sus contrarias visiones, y desde el que la imagen aparecía como un resultado de aquél— fueron sustituidas por una aproximación visual apriorística en relación con la ciudad, y considerada en su gran escala.

Un mundo de formas individuales dedicado a la composición de un *collage* urbano, azaroso y paisajístico, sustituyó al discurso moderno y se enlazó con el norteamericano tradicional. Los valores de la forma a gran escala, de la silueta, o *sky-line*, hicieron su aparición según nuevas versiones, provocando incluso *revivals* concretos, pero continuando también con la manera moderna si a lo figurativo nos referimos.

5. 1. LA CONTINUIDAD DE LA MANERA MODERNA EN EL RASCACIELOS NORTEAMERICANO.—Si los contenidos modernos que antes se han citado se habían perdido, sean cuales fueren éstos, no ocurrió así con los recursos figurativos de la modernidad —con los rasgos y gestos de las maneras modernas— que, apoyados en los constructivos, pasaron a servir ideas puramente formales.

Este nuevo discurso pertenecía ya a un universo relativamente semejante y contemporáneo al del pensamiento *disciplinar* y al *venturiano*; esto es, a un nuevo modo de pensar que valoraba la importancia de los problemas de forma y de imagen en relación a la arquitectura y al papel urbano que ésta debía cumplir.



World Trade Center (Nueva York, 1972-1977), de Yamashaki

Así pues, y del mismo modo que los arquitectos revisionistas aludidos no dudaron en muchas de las ocasiones de la continuidad figurativa con el movimiento moderno, un importante sector de los autores de los nuevos rascacielos americanos tampoco lo hizo, utilizando sistemáticamente instrumentos constructivos típicamente modernos, como el *muro-cortina*, o «pared-cristal», pero continuando también con los principios estéticos de *simplicidad*, con la total abstracción de los elementos arquitectónicos y con el gusto por las formas puras y desornamentadas.

Las torres *World Trade Center* (1972-1977, en Manhattan, de **Yamashaki**) habían iniciado el camino que se explica. Sin duda su situación en el borde de la costa y su posición así absolutamente emblemática para la ciudad hizo ver al proyectista la necesidad inequívoca de plantearse, sobre todo, un problema de imagen y de escala.

Se acometió éste mediante dos recursos de gran habilidad. De un lado, el realizar no una sola sino una pareja de torres iguales, forma enormemente eficaz de reforzar el atractivo del impacto visual. De otro, el proyectarlas con planta cuadrada, con una estudiada y esbelta silueta que busca la pregnancia abstracta de cada una de ellas al modo de un plateado monolito, y matizarlas utilizando discretamente los cuerpos tradicionales de composición —base, cuerpo principal y cornisa— y un sentido verticalista en la textura del muro-cortina que configura el fuste.

El edificio huyó así tanto del paralelepípedo moderno convencional como del sintáctico muro-cortina a la manera de Mies, y aunque utilizó la fidelidad a la geometría cartesiana y a la simplicidad figurativa, no renunció ni a ciertos criterios académicos ni a la ascensionalidad, goticista y expresionista, propia de los rascacielos premodernos, aunque expresada con muy suaves acentos: como simple matiz de los prismáticos «monolitos».

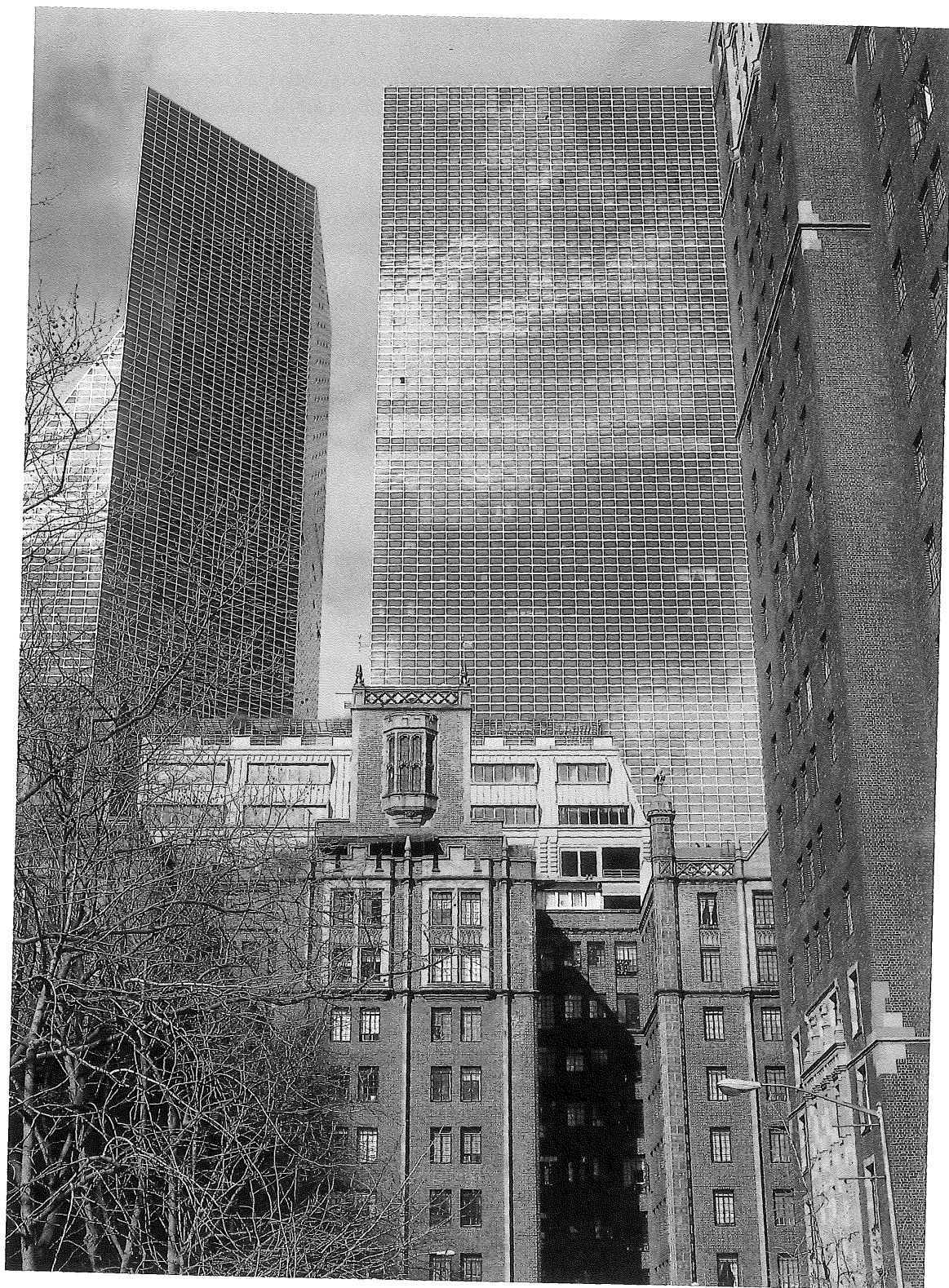
El discurso arquitectónico, relativamente ecléctico, es así puramente visual, atento casi tan sólo a su escala —a su imagen gigante— sin que una expresión más global de su propio constituirse como arquitectura tenga ninguna relevancia figurativa.

Otra serie de rascacielos algo más tardíos prescindieron ya de todo residuo académico y de toda referencia ascensional para plantearse como formas abstractas y simples completamente acristaladas. En este sentido son todavía más cercanos a la manera propiamente moderna, pero diferenciándose netamente de ella en la marcada intención de valorar los volúmenes y las superficies como un hecho plástico y huyendo tanto de la forma paralelepípedica como de cualquier relación visual con la estructura. Buscaban una forma expresiva, bien fuera por el uso de ángulos, proporciones y volúmenes irregulares, o bien, por el contrario, mediante figuras más pregnantes. Son, casi, esculturas gigantescas.

De entre los que utilizaron las formas aisladas destaca el *John Hancock Tower* (Boston, 1977, de **Pei & Partners**), polémicamente construido en un entorno tradicional de gran calidad, justamente contiguo con la iglesia neorrománica realizada por H. Richardson. Extremando el pensamiento abstracto de la modernidad, un paralelepípedo de base romboidal, completamente acristalado y simple, propone el diálogo formal con la pétrea e historicista iglesia en una radical interpretación de la idea de inserción urbana mediante el mecanismo del *collage*: la forma se ha convertido en una escultura simple, aunque su abstracción no es independiente de la escala, pues la imagen, lejos de ser un resultado de su configuración interna o de su naturaleza formal, es un producto premeditado como volumen urbano consciente de su poder incisivo.

Otro ejemplo que utilizó la doble torre, como en el caso de las *World Trade Center*, fue el *U. N. Plaza Tower* (en Nueva York, 1976-1984) de **Kevin Roche & John Dinkeloo**, autores, como se recordará, de la Ford Foundation en Nueva York y de la «torre de los caballeros de Colón» en New Haven, obras de cierta raíz kahniana, sobre todo esta última.

Pero en el *U. N. Plaza Tower* la firma de Kevin Roche y John Dinkeloo estaba ya muy lejos de aquella posición. La realización de dos torres, formas acristaladas afacetadas y simples que dialogan entre sí, semejantes, pero distintas, se puso en juego dotándolas de un grado completo de autonomía



U. N. Plaza Tower (Nueva York, 1976-1984), de K. Roche y J. Dinkeloo

como tales formas volumétricas. Esto es, como si fueran macizas, preocupándose en exclusiva de su impacto urbano como imágenes.

Algunos otros edificios que tienen también características de figuratividad moderna mediante el empleo de la pared-cristal y de la geometría simple y desornamentada se manifestaron a través de intenciones urbanas algo más complejas que los explicados con anterioridad, proponiendo así una configuración no tan sencilla ni tan abstracta.

Se trata de aquellos cuya forma responde a su enclave urbano, bien sea porque siguen las líneas que el terreno les ordena o sugiere, bien porque, siendo exentos, se configuran con la libertad que les concede dicha condición, pero interpretando formalmente el volumen y la imagen que al lugar puede convenirle. Esta característica no fue muy común a los edificios en altura, pues las ciudades norteamericanas —y, así, Nueva York o Chicago— fueron realizadas casi siempre con trazados en retícula, por lo que los rascacielos se han construido normalmente sobre terrenos regulares, e incluso suelen pertenecer al tipo de edificio exento aun cuando formen parte de una manzana; o, incluso, cuando aparecen total o parcialmente entre medianeras. Así, pues, no suelen estar afectados normalmente ni por la forma del terreno, ni por criterios de posición urbana, que aceptaban en todo caso libremente.

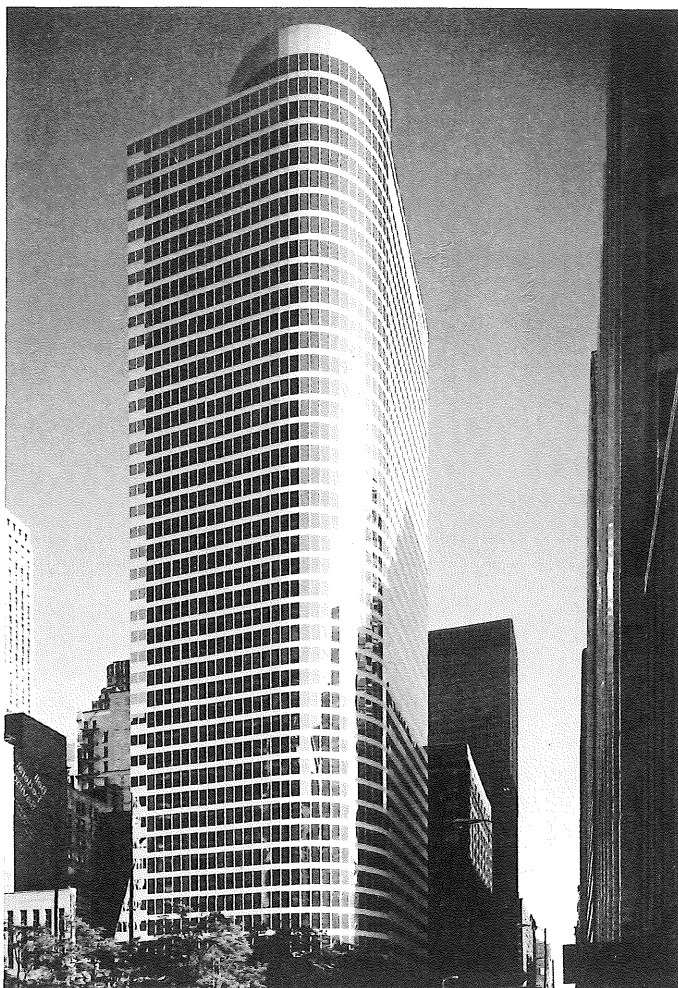
Pero ya vimos en su momento que no siempre fue de este modo. La especial irregularidad del terreno había generado por completo la forma y la imagen del edificio en un caso tan extremo como era el del historicista Flat Iron (Nueva York, 1902, de Burnham), en el que no cabía orillar, sino seguir con el volumen, el difícil solar en triángulo que origina el cruce de la calle Broadway con la retícula, aunque otros casos posteriores no fueron tan forzados, o tan obligados. Recuérdese, por ejemplo, cómo el *Waldorf Astoria*, también en Manhattan y ya en los años veinte, no se había planteado en forma de torre simétrica, como era lo habitual, sino que ofrecía la intensa composición frontal de su principal cuerpo hacia la calle. De igual modo, edificios de apartamentos, como el *Majestic* o el *Century*, enfrente del Central Park, reconocían igualmente con su composición volumétrica la gran importancia de este lado principal.

Así, algunos edificios contemporáneos se refirieron a la posición urbana que ocupan por medio de su forma, algunas veces con gestos puramente tradicionales, como es el caso de las esquinas curvadas. Tal el *Xerox Center* (Chicago, 1981, de **C. F. Murphy & Partners**), en el que todo su volumen es una neta expresión de su posición en esquina, aspecto que conduce por completo su volumetría a pesar de haberse constituido como una torre exenta por causa de su altura, y haber podido concebirse así, y como tantos otros, mediante una configuración típicamente libre y ajena a toda condición de contexto, simétrica. En su caso, el gesto de la esquina curva constituye un «diálogo» con el espléndido edificio Scott, Pirie & Carson, de Sullivan, relativamente próximo y visible desde el Xerox, y que también había abandonado en esa ocasión la condición más abstracta y paralelepípedica propia de los edificios de la Escuela de Chicago para referirse al ecléctico y europeo recurso de la rotonda de esquina.

Otro ejemplo, más voluntario aún en cuanto completamente exento y susceptible así de cualquiera que fuere el planteamiento volumétrico, fue el edificio 333, *Wacker Drive* (Chicago, 1981-1984, de **Kohn, Pedersen & Fox**). Construido en el borde del lago Michigan, presenta ante éste la gran fachada curva que lo caracteriza, señalándola así como fachada principal y resolviendo las restantes tanto de forma simple como con los ángulos que manifiestan dicho protagonismo. El recurso proyectual básico para resolver las superficies sigue siendo una pared-cristal de abstracta textura, pero que utiliza su capacidad colorística para hacer con las alturas más bajas un lugar más figurativo, que sugiere las puertas y se presenta como una imagen más urbana.

5.2. LA LIBERTAD FORMAL EN EL RASCACIELOS: MODERNOS Y TRADICIONALISTAS. EL GRUPO ARQUITECTÓNICA Y MICHAEL GRAVES.—Puede decirse que, en general, lo más propio de esta etapa de superación del pensamiento moderno en cuanto a los proyec-

Xerox Center (Chicago, 1981),
de C. F. Murphy & Partners



tos de edificios en altura es la consideración de la libertad formal como un principio activo, de empleo muy diversificado, y al servicio de imágenes autónomas atentas a su posición y al valor de su imagen y de su silueta en la gran escala.

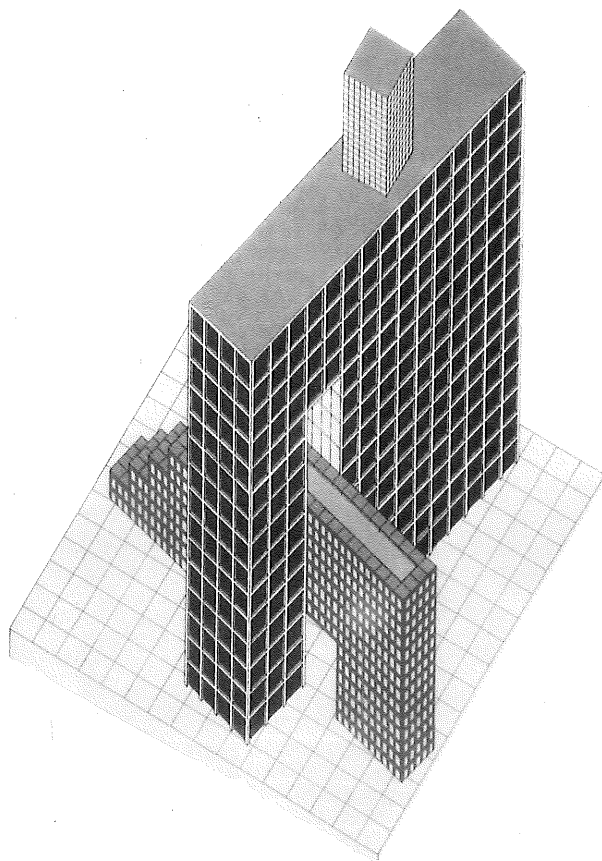
Puede decirse que la libertad formal era también, y paradójicamente, un principio moderno, si bien sus consecuencias suponían una consideración tradicional de los edificios en altura. Buena parte de aquéllos que la han seguido se acercaron voluntariamente a episodios del pasado, generalmente a la arquitectura de la época «dorada» de Nueva York, como ya habíamos visto.

Sin embargo, algunos de los arquitectos o grupos que aprovecharon la idea de libertad formal se inclinaron del lado de la tradición moderna. Está entre ellos el grupo *Arquitectónica* (Bernardo Fort-Brescia y Laurinda Spear), equipo de California autor de edificios de apartamentos como el llamado *The Palace*, en Biskayne Bay (Miami, Florida, 1979-1982), y el *Atlantis*, también en Miami (1980-1982).

En estos edificios se adoptó en gran medida la forma paralelepípedica propia de lo moderno, y en la que podría entenderse incluso una cierta referencia a Le Corbusier, si bien haciendo un intenso empleo de una permisividad formal más contemporánea, expresa el uso de los colores y de las texturas formadas por materiales y despieces en beneficio de una expresión muy pictórica de las formas.

En *The Palace* se empleó la contraposición entre dos volúmenes cruzados, uno paralelepípedo y con elementos-cuadrados en forma de pequeños muros-cortina, destacados en el fondo blanco del volu-

Dibujo de The Palace, en Biskayne Bay (Miami, 1979-1982), del equipo Arquitectónica



men, y otro escalonado, valorado por la repetición de huecos puntuales y de colores vivos. El resultado es el de un poderoso plasticismo, cúbico y muy abstracto.

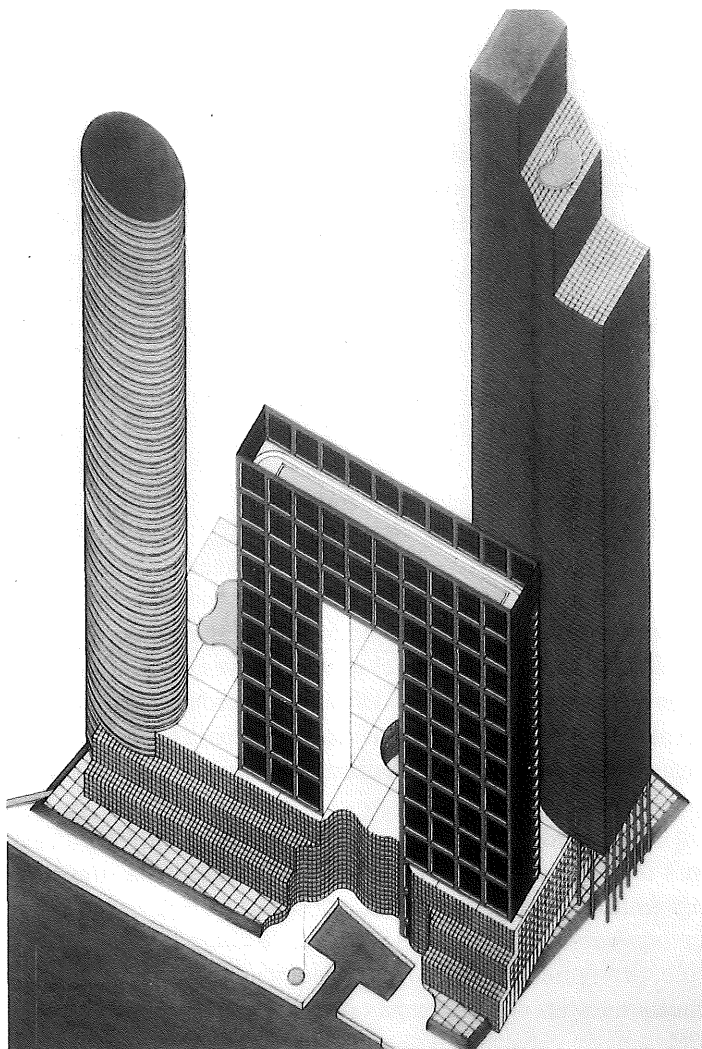
En el *Altantis* parece acudir a una versión contemporánea de la idea volumétrica de una unidad de habitación corbuseriana: un paralelepípedo muy pregnante, redondeado en un extremo y resuelto en muro-cortina, se completa con volúmenes abstractos en la cubierta y con una gran perforación cuadrada en su centro.

En ambos se ha valorado, sobre todo, una imagen, continuista con la modernidad en cuanto conserva la abstracción cúbica de la composición tanto en el lenguaje como en el paralelepipedico volumen.

El trabajo de este equipo exacerbó la permisividad formal, tanto mediante el extremo plasticismo y la irregularidad de los volúmenes como también con el intenso uso del color, en otros muchos trabajos que no fueron de edificios en altura, y que les hicieron participar así de maneras más complejas, próximas a veces a Frank Gehry, aunque en forma dulcificada, y también a lo que se ha conocido como «deconstructivismo».

A través de los edificios en altura referidos es bastante inmediato percibir la relación de la manera de *Arquitectónica* con las experiencias vanguardistas neoyorquinas de los años setenta, que inicia-

Dibujo de The Helmsley Center (no realizado, 1981), del equipo Arquitectónica



ron algunas investigaciones en torno a edificaciones metropolitanas y, concretamente, acerca de los edificios en altura, y que no fueron construidas nunca. Nos estamos refiriendo a proyectos radicales y utópicos de Mario Gandelsonas y Diana Agrest, o de O. M. Ungers, de Rem Koolhaas y del OMA, todos ellos relacionados con la investigación y la enseñanza, y que de algún modo podían entenderse como continuadores de experiencias figurativas iniciadas por grupos europeos, como era el italiano *Superstudio*, al que perteneció el arquitecto Natalini.

Fue así el grupo *Arquitectónica* quien convirtió en realidad edificada este tipo de experiencias técnico-figurativas, haciéndolo con notable calidad. En Europa, el propio O. M. Ungers las llevaría también a la práctica en un edificio en altura para la Feria de Frankfurt, más reciente (1989). Se ejecutó en términos figurativos semejantes a los descritos para el grupo *Arquitectónica*, si bien con un volumen algo más complejo, en el que se sigue un cierto escalonamiento propio de los rascacielos y con el que se realiza la imagen de una puerta, la de la Feria de la ciudad, con un gran hueco no completo, pero formalmente semejante al del citado en el *Atlantis* de *Arquitectónica*. Ungers añadió así una idea de significado proyectada con formas abstractas y con una composición final que incluye matices no utilizados en las propuestas de los arquitectos americanos.

5. 2. 1. *La exacerbación posmoderna de Michael Graves.*—Michael Graves, uno de los arquitectos que perteneció al grupo neoyorquino *Five Architects*, popularizado a principios de los años setenta —y que se ha examinado en el capítulo anterior—, se ha distinguido en los últimos años de dicha década y en los ochenta por el abandono de las posiciones neorracionalistas que tan intensamente habían caracterizado a dicho grupo.

Abrazó, por el contrario, la arquitectura llamada *post-modern* según la influencia del crítico Charles Jencks, pero que en gran modo su obra ayudó a definir de modo muy concreto, siendo así finalmente responsable de la imagen más divulgada, influyente y admirada de dicha tendencia.

Puede entenderse esta tendencia como una secuela norteamericana de la arquitectura y de las ideas de Robert Venturi, y, también, de la «refundación disciplinar» promovida por Aldo Rossi. Pues estas fundamentales contribuciones, aunque no quisieran prever tan radicales consecuencias, abrieron de hecho la historia de la arquitectura presentándola como un instrumento directo del proyecto.

El posmoderno norteamericano puede definirse así como una arquitectura que acusó el impacto del mensaje revisionista de Venturi y de Rossi, pero sin hacer demasiado caso de las ideas en lo que éstas tenían de más profundo y significativo, incorporándolas tan sólo de modo muy parcial y limitado; aunque haciéndose eco en forma muy intensa, y por el contrario, de la posibilidad legítima de acudir a un nuevo lenguaje, derivado de la historia, y añadido a los edificios de un modo epidérmico.

La interpretación de la historia entendida como la formación de un nuevo vocabulario fue un hecho personal, que definió el propio Venturi, el arquitecto norteamericano Robert Stern, directamente influenciado por Venturi, o el mismo Graves, adquiriendo el sentido de dotar al edificio del significado que con el lenguaje moderno había perdido, sobre todo, de un valor comunicativo de relevancia urbana. Ello era especialmente importante para los edificios en altura, pero fue normalmente asumido de un modo simplificado: mediante un lenguaje que caricaturizaba y banalizaba en gran modo el lenguaje clásico.

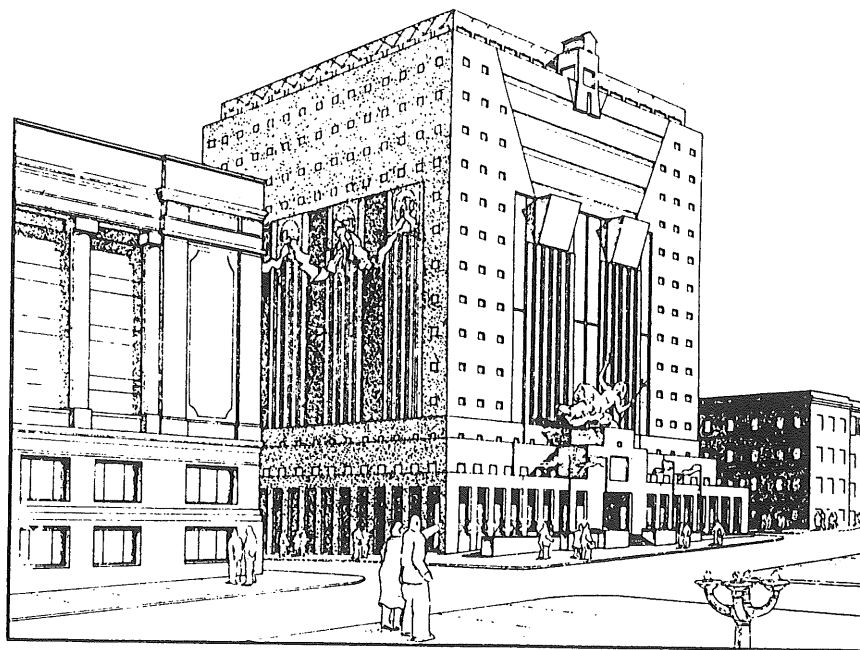
Esta idea de «caricaturización» se inició con la obra de Venturi, pero adquirió en ella un valor más intenso, incluso por la radicalidad que suponía su incorporación como símbolo puro y aislado, siguiendo en gran modo los recursos del *pop art*, y apoyado en su gran talento y su incisivo sentido. En otras obras como las de Stern osciló entre una búsqueda de imposible continuidad con la tradición, persiguiendo una mayor coherencia, y una incorporación sistemática como puro lenguaje apto para «revestir» con un «ropaje» nuevo y, a la vez histórico, operaciones modernas. La imposibilidad, y hasta el escaso deseo, de convertirse en un arquitecto verdaderamente tradicional confirmó la necesidad de usar un lenguaje caricaturesco, simbólico, que transmitiera de modo muy directo el nuevo mensaje.

La obra de Graves en este camino llegó a ser abundante y popular, no pudiendo descartarse un cierto grado de oportunismo en la práctica de una tendencia capaz de servir los sentimientos figurativos de clientes y usuarios de un modo que la arquitectura moderna y su tradición no habían, ya no sólo no logrado, sino ni siquiera verdaderamente intentado.

En cuanto a nuestro tema concreto, puede destacarse un edificio capaz de representar bien a su autor y de introducir nuevas cuestiones de interés. El ejemplo es el del *Portland Building* (en Portland, Oregón, 1980), y no se trata exactamente de un rascacielos —de una torre—, sino de un edificio compacto, casi cúbico, que hace con su masa una cierta referencia a los grandes volúmenes clásicos de la Escuela de Chicago, como el propio Graves explicó en su momento.

Se diría que todos los recursos del citado nuevo estilo, en aquellos años en alza, están presentes en el *Portland Building* y que por ello precisamente fue tan divulgado. En efecto, el edificio tiene un zócalo en forma de estilobato sobre el que descansa un gran cubo, y con la ayuda de este basamento atiende las necesidades de una escala pequeña, apropiada para la definición de la calle, incluyendo una puerta muy notoria y emblemática como tal; una portada, en definitiva.

Portland Building (Portland, Oregón, 1980), de M. Graves



Siguiendo en un modo indisimulado los tradicionales criterios clásicos de composición, tiene también coronación y cuerpo principal, quedando sometido éste a la intención de servir la gran escala, la urbana, y proponiendo así una imagen muy clara, premeditada y consciente de su fuerza en el paisaje de la ciudad.

Pero esta imagen no se consigue propiamente mediante el volumen, pues éste recuerda poco a los perfiles académicos y no se diferencia gran cosa del que correspondería a un edificio racionalista. Fue en el tratamiento de las superficies que forman las fachadas donde se introdujeron elementos lingüísticos que grafían y emulan el lenguaje clásico de un modo exagerado, caricaturesco, y, asimismo, voluntariamente epidérmico, caligráfico.

Listas verticales de cristal y de revestimiento dibujan unas pseudocolumnas gigantes, coronadas por frisos o capiteles, como medio principal para «vestir» la imagen. En gran parte de estas superficies dominan las sistemáticas ventanas cuadradas ordenadas a marco real, herencia rossiana; pero en las fachadas principales se altera la esquemática composición para introducir una figura trapezoidal de distinto color y distinta fenestración, a modo de enorme sillar, o de clave gigante, que las columnas aparentan sostener. Esta caricaturización del lenguaje clásico, convertido en una pura representación agigantada y simplificada, caracteriza la arquitectura de Graves y gran parte de su tendencia, como ya habíamos dicho.

En ello se agota el «mensaje» del edificio, y es preciso admitir que, a pesar del éxito que en su momento tuvo, la emulación de la Escuela de Chicago que la imagen pretende no es demasiado satisfactoria. El ascendiente obtenido por esta arquitectura y por la actitud y recursos presentes en la restante obra del autor han obtenido una gran influencia, presente en numerosas ciudades, aunque casi siempre bastante poco cualificada. Este importante influjo ha invitado a incluirlo en este ensayo, si bien su contribución a los edificios en altura haya sido más la de mostrar un tipo y una intención posibles que la de llegar a resolverlos de modo satisfactorio.

La extremada condición escenográfica de la arquitectura de Graves quedó más patente aún, si cabe, en su trabajo para la empresa Disney, para la que accedió a realizar una arquitectura «temática». En las instalaciones de la Feria de París construyó por ejemplo uno de los hoteles, el que pretende emu-

*Hotel Nueva York, Eurodisney, París,
de M. Graves*



lar a la ciudad de Nueva York, pero muy cerca de una representación infantil, dulce, casi propia para los dibujos animados. El poder de la arquitectura para cualquiera que sea la misión quedó tan demostrado como la capacidad de un proyectista de talento para servir la mayor banalización posible de sus contenidos.

5.3. LOS RASCACIELOS POSMODERNOS DE JOHNSON Y BURGEE.—Las más relevantes y atractivas realizaciones del edificio en altura siguiendo la actitud ecléctica neoyorquina y recuperando así en gran modo la tradición moderna más propia de la ciudad han sido las de Philip Johnson y John Burgee, que asumieron con gran pulso el reconocimiento del rascacielos como un problema de forma arbitraria con importantes implicaciones primarias de su imagen en el paisaje urbano. Manejaron un repertorio muy completo de rascacielos, casi todos *tradicionalistas* en su imagen e intenciones; o, si se prefiere, *post*, aunque no siempre. Y, en cualquier caso, muy diversificados.

En edificios como los de la *Penzoil Place* (Houston, 1977) siguieron un camino muy similar para el descrito en el caso de la *U. N. Plaza Tower*, de Kevin Roche, al construir dos prismas truncados de

cristal, jugando así con el ya citado tema de la pareja de objetos de forma abstracta y pregnante. La pareja se eligió, pues, como uno de los recursos básicos: el hecho de la duplicidad produce pregnancia por sí solo y deja todavía un notable grado de libertad en cuanto a la colocación y forma relativa entre ambas piezas. Pero ya habíamos visto que no era éste un tema nuevo; mucho antes del *World Trade Center*, en el Nueva York del final de los veinte y de los treinta, se había usado en Manhattan con fortuna, si bien la expresividad se basaba entonces en la absoluta simetría de las piezas y en el uso de lenguajes muy articulados.

En este caso el lenguaje moderno, desligado de toda coherencia original, se utilizó al servicio de unos volúmenes objetuales, completamente abstractos en su continuidad acristalada, y que han perdido de este modo la referencia de escala que los edificios de Mies van der Rohe conservaban, aumentando por el contrario la impronta formal pura sobre el lugar. Como los de Roche, se dirían esculturas urbanas que han alcanzado así uno de los ideales modernos al conseguir fundir la arquitectura con el arte abstracto.

Al servir este ideal anterior para conseguir, paradójicamente, la pregnancia formal que al rascacielos moderno le faltaba, podemos llamarle a este ejercicio un ejemplo «neomoderno», en el sentido de que es bien distinto de las maneras modernas originarias, pues las sigue tan sólo en el lenguaje en lo que éste tiene de más superficial y abstracto: de más puro y desornamentado. Serán otros ejemplos, como veremos, los que consigan utilizar el cristal para obtener efectos mucho más figurativos y de silueta, y que cambian completamente el sentido de la pieza al cambiar su escala.

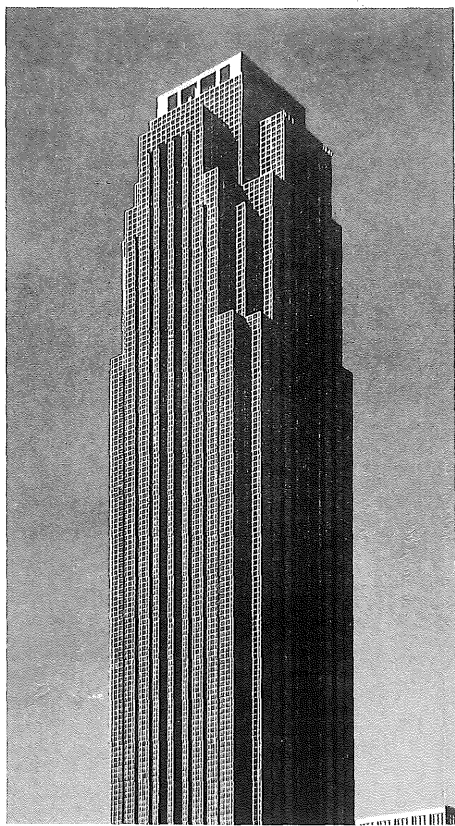
En los ejemplos que a continuación trataremos del estudio de Johnson y Burgee se produjo ya la adhesión al eclecticismo neoyorquino del primer tercio del siglo, que años antes el propio Johnson contribuyera tan decisivamente a hacer olvidar. Parecería así que el coautor con Mies van der Rohe del Seagram Building, responsable importante del éxito de los rascacielos propiamente modernos entendidos como paralelepípedos acristalados y articulados en su imagen por la estructura resistente, volvía de nuevo la mirada a Mies, aunque esta vez no al Seagram, sino a los proyectos de rascacielos para Berlín, del final de los años veinte, leyendo ahora en exclusiva el mensaje de libertad formal que su autor había, sin embargo, olvidado.

Johnson y Burgee procedieron así a utilizar el vidrio, curiosamente asignado a esta libertad, como forma de recuperar la silueta, la definición formal pregnante y una escala urbana menos abstracta.

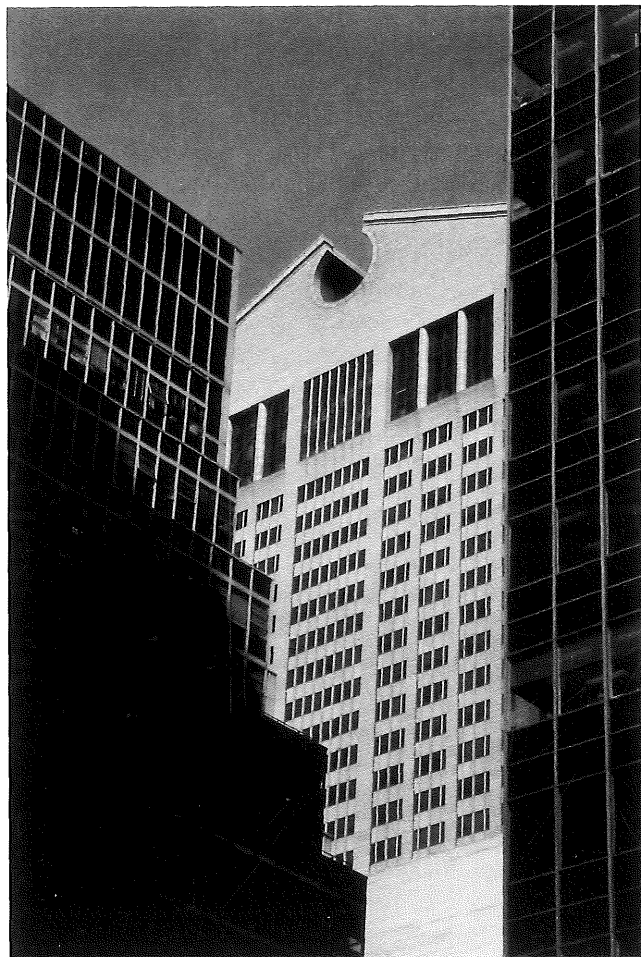
Planteamiento singularmente ecléctico, de él surgirá un edificio «neogótico» de vidrio, el *PPG* (Pittsburgh, 1981-1984), un juego casi humorístico con el recuerdo del Parlamento británico y el Art Déco, de atractiva silueta principal, aunque más dudoso en las vistas próximas, en las partes bajas y en los interiores, ya que en éstos el cristal en cubiertas y paredes produce efectos algo banales, muy lejanos de los magníficos interiores Déco que el edificio, con sus alusiones, evoca.

La obra maestra de estos arquitectos en los edificios de fachadas de vidrio fue, probablemente, la *Transco Tower* (Houston, Texas, 1983-1984), en la que Johnson y Burgee dieron prueba de sensibilidad y criterio acertado al admitir mediante su diseño que la silueta más poderosa de Manhattan es el *Empire State Building*, que señaló en un momento dado la más alta cota de la ciudad con una calidad formal en su imagen lejana muy difícil de superar.

Con lucidez se ha comprendido que su lección es trasladable a una mayor simplicidad y un menor tamaño sin perder elegancia y que tampoco es necesario imitar todos sus recursos. La flecha final, por ejemplo —el rasgo que, en apariencia, se podría tener por más característico del Empire— se suprimió valientemente por innecesaria, y tanto para evitar una exagerada proximidad en la imagen como por entender que resulta mucho menos atractiva con un tamaño más pequeño. Con la suave punta de diamante final que sustituye a la flecha, el duro remate y, en general, la simplicidad del edificio, se logró una silueta convincente a pesar de los escasos medios formales puestos en juego. Éstos hacen pensar cuanto el diseño del edificio se parece también al de un detalle a gran escala, cuestión que tiene



Transco Tower (Houston, Texas, 1983-1984),
de P. Johnson y J. Burgee



AT&T Building (Nueva York, 1977-1984),
de P. Johnson y J. Burgee

alto interés, pues revela cómo el diseño de un rascacielos es formalmente semejante al de un objeto mucho más pequeño.

Podría decirse, pues, que, frente al Empire, se ha empleado la menor cantidad de recursos posibles, compensando la falta de tamaño con la enorme verticalidad que logra el fuste, no sólo debido a la textura, sino a haber exagerado la volumetría en que se inspira: prometiéndole desde su parte baja ir adelgazándose, no lo hará hasta muy arriba, en un apretado escalonamiento que acusa su esbeltez y favorece su silueta. Es un tipo de torre —de forma de rascacielos— que resulta lógico que se haya repetido, pues sus recursos volumétricos constituyen un arquetipo formal mucho más viejo de lo que a primera vista parece.

El estudio de Johnson y Burgee dio un paso más en el tema que nos ocupa al construir también edificios de cerramiento macizo y pétreo. El más conocido es el *AT&T Building*, en Nueva York (1977-1984), cuyo proyecto ha sido muy divulgado precisamente por romper de frente algunos de los cánones —y algunos de los prejuicios— del edificio moderno. Algunos, pues no todos.

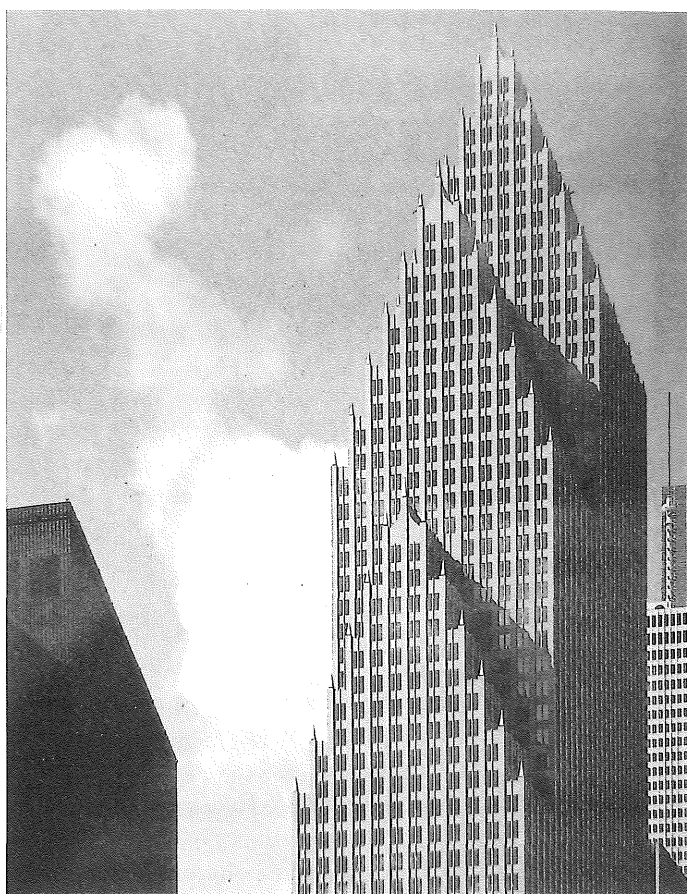
El cierto escándalo creado en su día con este edificio no fue muy lógico, y daba prueba de cuanto la opinión arquitectónica se establece frecuentemente atendiendo a las imágenes más inmediatas y superficiales. Su composición es sencilla y poco profunda, aunque brillante: obsérvese que el volumen es paralelepípedo —moderno—, lo que evita muchas complicaciones al adaptarse a la planta funcional tipo de instalaciones en el núcleo central y estructura resistente incluida en él y en la fachada.

El tratamiento de éstas es de composición ordenada, casi académica, y en relación con la estructura, y, así, próxima a los recursos de la Escuela de Chicago que asimiló cierta arquitectura moderna.

Sólo la gran puerta principal, situada en el frente largo, y, sobre todo, el remate, responsable en gran modo de la silueta, han venido a cambiar la imagen por completo, y así las reacciones frente a ella, siendo la forma de este remate mucho menos caprichosa y superflua de lo que se ha querido entender. Este remate podría haber sido de techo o cornisa plana, e incluso con cubierta a cuatro aguas, pero en todos estos casos habría necesitado voladizo, lo que era complicado, no inmediato, y menos lógico por la lisura del volumen. Se imponía de este modo la claridad de un frontón, para realizar la cubierta a dos aguas, pero éste no podía ser de forma simple por prestarse entonces a una figura muy equívoca y desafortunada, como es la de una flecha. Partir este frontón fue así un recurso muy lógico, pues da al cenit la tensión que necesita lo moderado de la forma. Con él se consiguió el valor que se le quería dar a la silueta, y aunque ésta resulta en extremo llamativa, y hasta retórica, el edificio no deja de responder a la tradición moderna sin que su remate deba, al respecto, engañarnos.

El otro ejemplo de rascacielos de cerramiento opaco, el *Republic Bank Center*, en Houston (1983), es mucho más atrevido, avanzando aún sobre la permisividad goticista del de la PPG en Pittsburgh. El goticismo es en este caso una referencia demasiado inmediata, pues el edificio camina con gran habilidad por las sugerencias abiertas por el expresionismo alemán.

Fue en este edificio donde el estudio de Johnson y Burgee utilizó al máximo el recurso de la forma arbitraria inaugurada por los grandes edificios neoyorquinos. Conscientes de esta posibilidad, el volumen completo se puso al servicio de la imagen, partiendo de una planta rectangular que va disminu-



Republic Bank Center (Houston, 1983),
de P. Johnson y J. Burgee

yendo hacia el fondo según crece, y provocando así un escalonamiento que dibuja tres volúmenes diferentes con tres fachadas superpuestas, que a su vez se escalonan para formar tres expresivos e impactantes frentes.

El uso de una decoración muy explícita, pero limitada al perfil de estas fachadas, mientras los volúmenes se definen tan sólo con un verticalismo que podemos llamar tradicional, exhibe la economía de medios de la que se hace gala al obtener mediante ella un resultado de forma tan insólita como poderosa.

El estudio de Johnson y Burgee rozó aquí el límite de la arbitrariedad, y, con él, la oposición más frontal a lo que fueron los presupuestos del Movimiento Moderno, fuera éste en sus versiones racionalistas —corbuseriana o miesiana— o fuera en relación a experiencias orgánicas como las de un Wright. El edificio es, sin embargo, moderno en todos los demás aspectos que no son los de la configuración volumétrica y la silueta, pues incluso el lenguaje que no corresponde a las coronaciones se mantiene en forma tan ortodoxa y moderada como ya dijimos que lo hacía el famoso AT&T. La planta es convencional, rectangular, y su especialísimo volumen se ha obtenido tomando como matriz primera un edificio paralelepípedo, al que se hubiera «tallado» para lograrlo.

Pero otros edificios del mismo equipo —aquellos en los que parece adivinarse una menor o nula incidencia del talento de Philip Johnson— traspasaron el límite de la libertad formal en un sentido bastante negativo. Son éstos, en general, los que aceptaron mayores servidumbres historicistas, plegándose probablemente a las convenciones que el cliente aceptaba con más claridad, y dando así la medida del peligro de banalidad de tal camino. Aunque no siempre pertenecen a esta clase, pues en Madrid hemos de soportar hoy, por ejemplo, las torres gemelas e inclinadas construidas por Burgee en la plaza de Castilla, donde una dudosa operación especulativa ha pretendido disfrazarse acudiendo a un arquitecto de prestigio internacional, pero donde la baja catadura moral de la operación parece transparentarse a través de la idiotez de la forma. Pues en este camino de la libertad formal del rascacielos, de carácter escultórico y peligrosamente próximo a la frivolidad superficial, muy poca distancia separa a lo muy logrado de lo estúpido e insoportable.

No deberían acabar estas páginas sobre los rascacielos de Johnson y Burgee sin referirse a alguno de los casos en que la libertad formal alcanzó cotas interesantes sin necesidad de acudir a la idea de siluetas históricas, según la tradición neoyorquina. Nos referimos a casos en los que se sigue persiguiendo una idea abstracta de la forma según los principios modernos, aunque separándose de ellos en lo que es la utilización de la repetida libertad al servicio de una consideración escultórica del volumen.

Tal vez uno de los ejemplos más interesantes sea el construido en *53rd at Third*, en Nueva York, planteado sobre una atrevida forma elíptica que se produce en disminución o escalonamiento, y que obtiene un extraordinario partido visual de la insistencia en la figura elíptica como un pseudocírculo que se presenta en perspectiva con un grado mucho más fuerte de expresividad debido a la deformación que dicha figura significa. Quede también como uno de los casos extremos que, orillando la banalidad al tener un discurso formal puro y único, tiene interés por sus cualidades de originalidad y de economía de medios expresivos.

La carrera de Philip Johnson, que no ha finalizado con los trabajos relatados a pesar de su ancianidad —en 1983 tenía 76 años—, fue de una versatilidad y una riqueza extraordinarias. Codificador con Hitchcock del Estilo Internacional, practicante del mismo y colaborador de Mies en el Seagram, protagonizó más adelante una importante postura revisionista con la que dejó obras muy notables, para convertirse después en el campeón del rascacielos de la libertad formal, fuera éste moderno o tradicionalista. Conductor cultural y activo en la polémica, en la segunda mitad de los ochenta promovió el movimiento llamado «deconstructivismo», contrario al *post*, aunque no llegó a participar en él. Extraordinariamente lúcido y siempre peligrosamente próximo a lo banal, comprendió la relatividad

Rascacielos en 53rd at Third
(Nueva York, 1986), de P. Johnson y J. Burgee

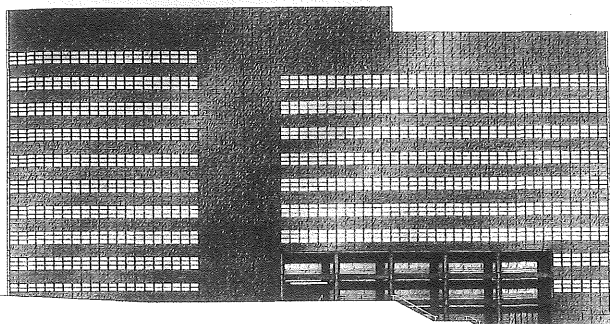


de las empenadas posturas modernas y, así, el eclecticismo básico de la cultura contemporánea, del que participó conscientemente. Su postura estuvo quizá demasiado cercana al cinismo y su sensibilidad a lo decadente y sofisticado para que su obra esté verdaderamente a la altura de su inteligencia.

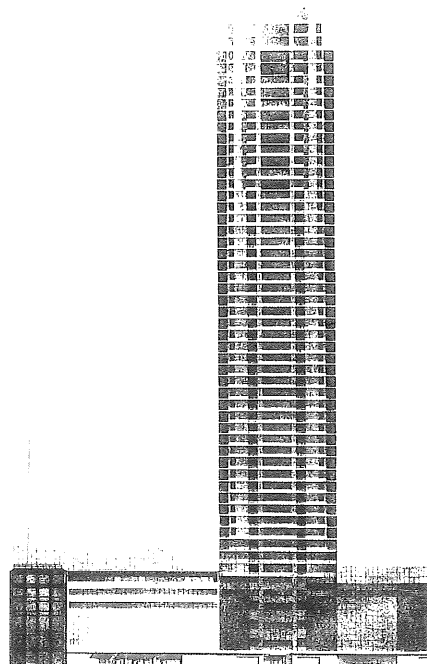
5. 4. OTROS RASCACIELOS EN TORNO A LA LIBERTAD FORMAL: CÉSAR PELLI.—Profesionalista norteamericano también muy ecléctico, el arquitecto César Pelli (1926, Tucumán, Argentina), titulado en Tucumán en 1950 y en Illinois en 1954, fue ayudante de la firma de Eero Saarinen, colaborando en la terminal de la TWA de Nueva York y en la residencia universitaria de Yale.

Su obra es amplia, variada, y de desigual calidad, habiendo caminado frecuentemente por sendas de lo más convencional de las maneras modernas tardías. No obstante, ha destacado con frecuencia en la construcción de edificios en altura, dejando algunas muestras de apreciable calidad, y en las que la permisividad formal de la que ha solido hacer gala ha sido más moderada.

Es preciso referirse en un principio a un grupo de interesantes edificios, algunos de ellos de suficiente tamaño, pero que no llegan a ser torres ni, mucho menos, rascacielos. Son éstos el edificio de la *Embajada de Estados Unidos en Tokio* (1972-1975), el de la *ampliación del Museo de Arte Moderno*



Edificio de la Embajada de Estados Unidos en Tokio (1972-1975), de C. Pelli



Ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1977-1984), de C. Pelli

de Nueva York (ampliación de la galería y torre residencial, 1977-1984) y el edificio *Cleveland Clinic Building* (Cleveland, Ohio, 1980-1984). A partir del segundo edificio tuvo como arquitectos principales de su firma a Diana Balmori y a Fred W. Clarke.

Destacan estos ejemplos por ofrecer un uso expresivo y pregnante del vocabulario moderno racionalista, haciendo que éste saliera de sus sendas ya convencionales para convertirse en un lenguaje capaz de recuperar su poder figurativo y su elegancia, y competir así con las tradiciones de los grandes edificios neoyorquinos en la definición de su volumen y su silueta.

Coinciden todos en la utilización de formas no del todo simples, pero compuestas por volúmenes puros y cúbicos, formados éstos por planos de cerramiento en los que hueco y macizo tienen una gran continuidad y lisura. Las fachadas son así «tramas» gráficas, elegantemente compuestas y por completo despiezadas: en ellas los huecos toman sólo el valor que corresponde a otra textura y color, sin que el volumen o el relieve los diferencien. La *Embajada de los Estados Unidos en Tokio* es un edificio horizontal, formado por dos paralelepípedos paralelos y quebrados —sólo uno en altura— y de cierto sabor corbuseriano. Es un edificio tan extremadamente simple como logrado y representa la capacidad de una arquitectura moderna muy estricta para continuar con originalidad y atractivo por caminos en que la economía de medios formales se convierte en una rigurosa exigencia.

La torre para el *Museo* (contigua al espléndido edificio de 1939 de Philip L. Goodwin y Edward D. Stone) se permite una ligera decoración escalonada, tributo a la tradición de la ciudad e incluso a la época de la arquitectura que la propia torre evoca, proponiéndose como un sencillo paralelepípedo de muro-cortina en el que la trama pierde su carácter frío y constructivo para convertirse en un atractivo juego gráfico, en parte inspirado por el propio edificio original, de gran valor y riqueza en su simplicidad y economía.

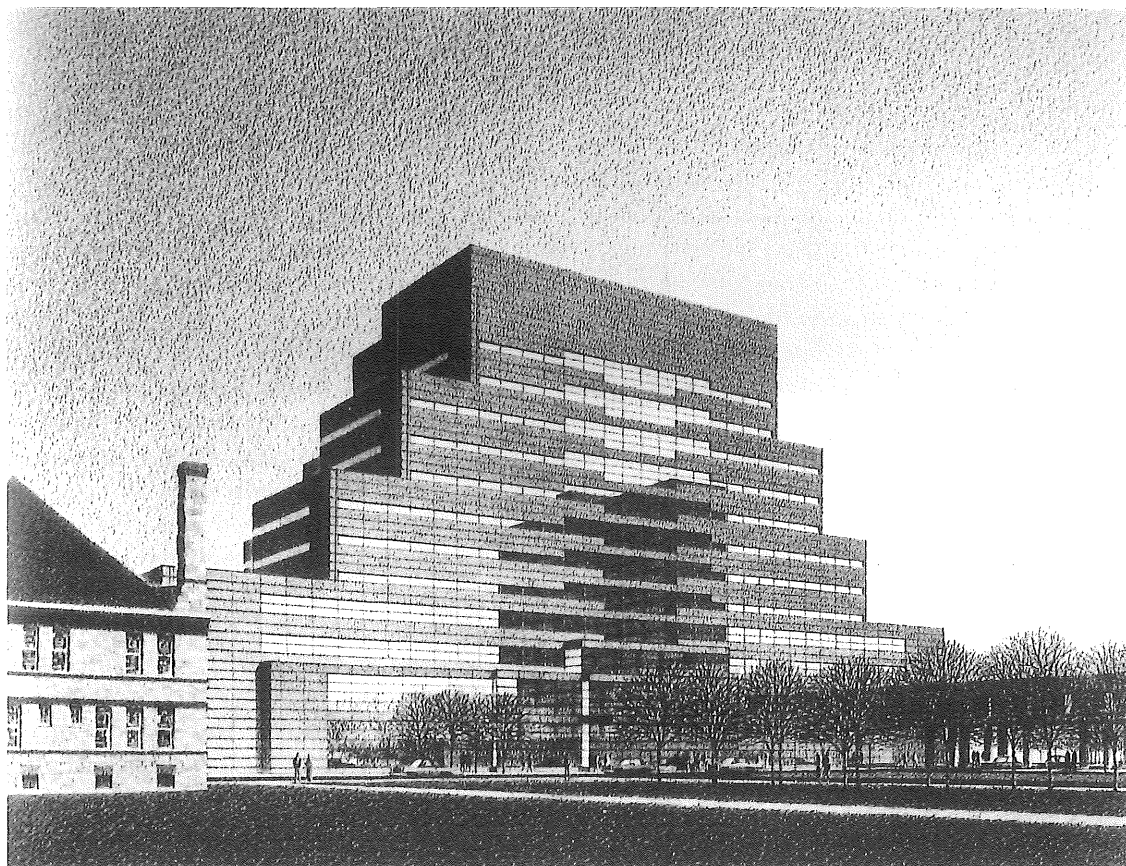
El edificio para la *Cleveland Clinic Building*, construido más tardíamente, participa de algunas de las características descritas para los dos anteriores, pero se plantea acudiendo al escalonamiento pro-

pio de las torres aun cuando se trata de un edificio de proporción muy ancha, cuestión ésta que le dota de su mayor originalidad. Simétrico y abstracto, con un plano de fachada de extremada lisura en el que los huecos juegan un papel compositivo fundamental al diferenciarse por brillo y color del resto de la ortogonal trama, es de una gran elegancia y atractivo. En él se combina la simplicidad de tratamiento citada para los dos anteriores con un volumen de estudiada silueta.

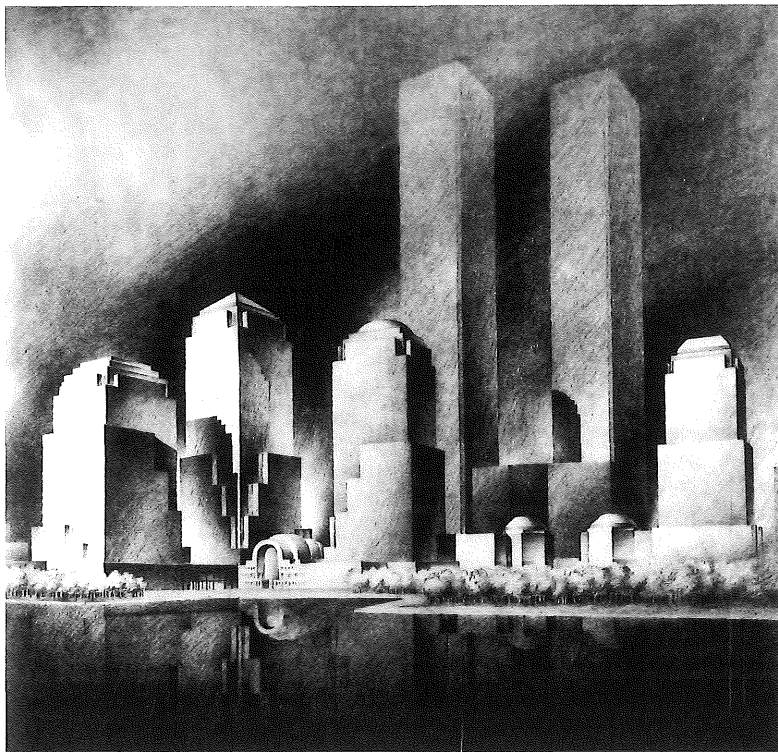
De las tres obras citadas es esta última la que más se acerca a la tradición propiamente norteamericana, tanto por la citada silueta como por un empleo del lenguaje racionalista que, en combinación con aquélla, hace recordar el Art Déco y su época. Un recuerdo lógico, casi inevitable, para quien mantenía intenciones como las que se tuvieron.

Pero, al cabo, la aproximación formal de estas tres obras fue tan singular como afortunada, demostrando con ellas cómo el lenguaje hegemónico de entre los heredados del movimiento moderno, el racionalista, tenía amplia capacidad para cumplir los requisitos de pregnancia formal y de valor de la imagen y de la silueta que fueron practicados por la primera tradición moderna de la metrópoli norteamericana.

Posteriormente, la firma de Pelli proyectó y construyó algunas torres abandonando en alguna medida su fidelidad moderna anterior y practicando muchas veces el ejercicio del rascacielos simétrico, de planta cuadrada, que disminuye su anchura en vertical y tiene un elaborado remate, caminando así directamente por la senda de la tradición neoyorquina, aunque con un vocabulario moderno en el diseño de las superficies y prescindiendo de la ornamentación.



Cleveland Clinic Building (Cleveland, Ohio, 1980-1984), de C. Pelli



World Financial Center (Battery Park City, Nueva York, 1981-1987), de C. Pelli

De forma muy sencilla y con fachadas semejantes a las de la torre de la ampliación del Museo de Arte Moderno realizó los conjuntos *Four Oaks Towers* (1980-1982) y *Four Leaf Towers* (1979-1982), en Houston, Texas.

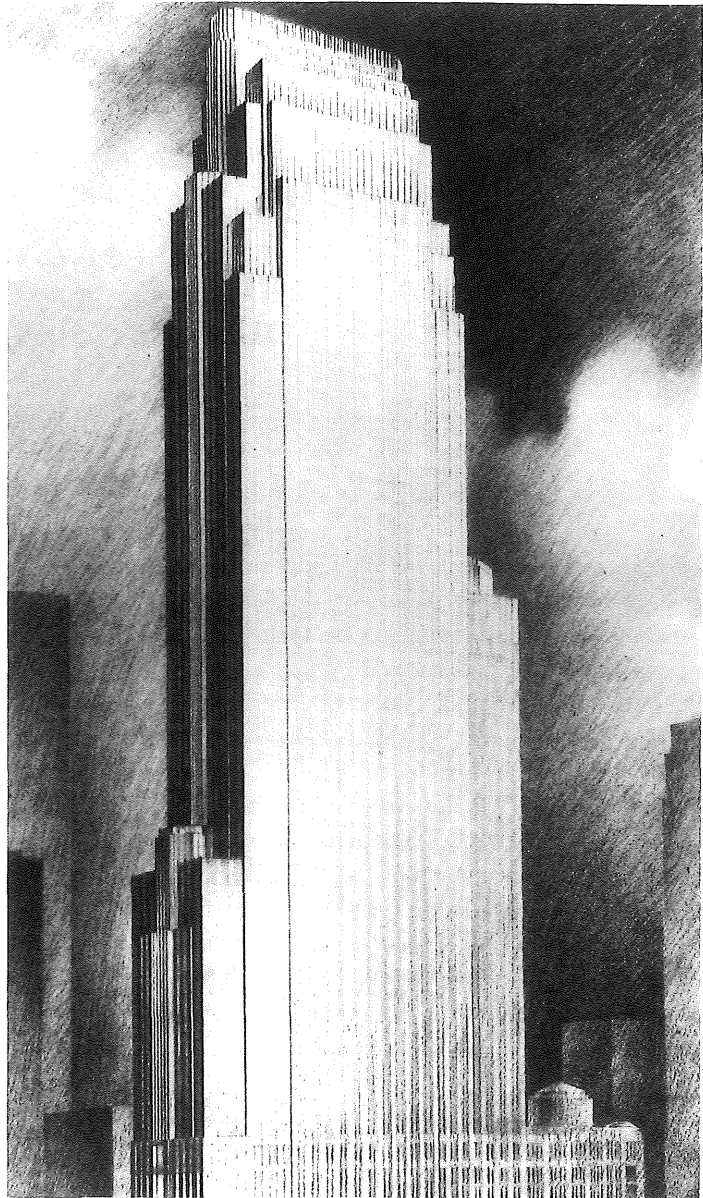
El conjunto más conocido de esta clase es el *World Financial Center* (Battery Park City, Nueva York, 1981-1987) construido en Manhattan al borde del río, justamente delante de los dos edificios gemelos del *World Trade Center*. Se trata de un conjunto de cuatro torres bastante cortas, propias en su escasa altura para situarse en el lugar más próximo a la costa, dejando ver detrás el *World Trade Center* y, en general, el *sky-line* de la ciudad. Siguen un sencillo diseño casi prismático, con un remate escalonado y unas coronaciones todas diversas —totalmente escalonada, en punta de diamante, de casquete esférico, en forma de artesa—, como si quisieran transmitir, precisamente, la libertad formal de la que parten, así como su individualidad, reforzada por la distinta altura y por la ligera y divergente colocación que corresponde a las formas unitarias. Los basamentos y las superficies escalonadas son lo menos conseguido de estas torres, destacando también por su menor calidad y su pretencioso diseño los elementos menores que las acompañan. El efecto interesante del conjunto como escala amplia y metropolitana se convierte en mucho menos logrado en la escala media y definitivamente malo en la cercana.

El rascacielos más singular de la firma de Pelli fue el *Northwest Center* en Minneapolis (Minnesota, 1985-1989), singularidad que proviene de tratarse de un diseño completamente historicista al mimetizarse por completo con los rascacielos escalonados Art Déco del Nueva York del final de los años veinte; esto es, de los que tan repetidamente se han señalado como los de la «edad de oro» de Manhattan.

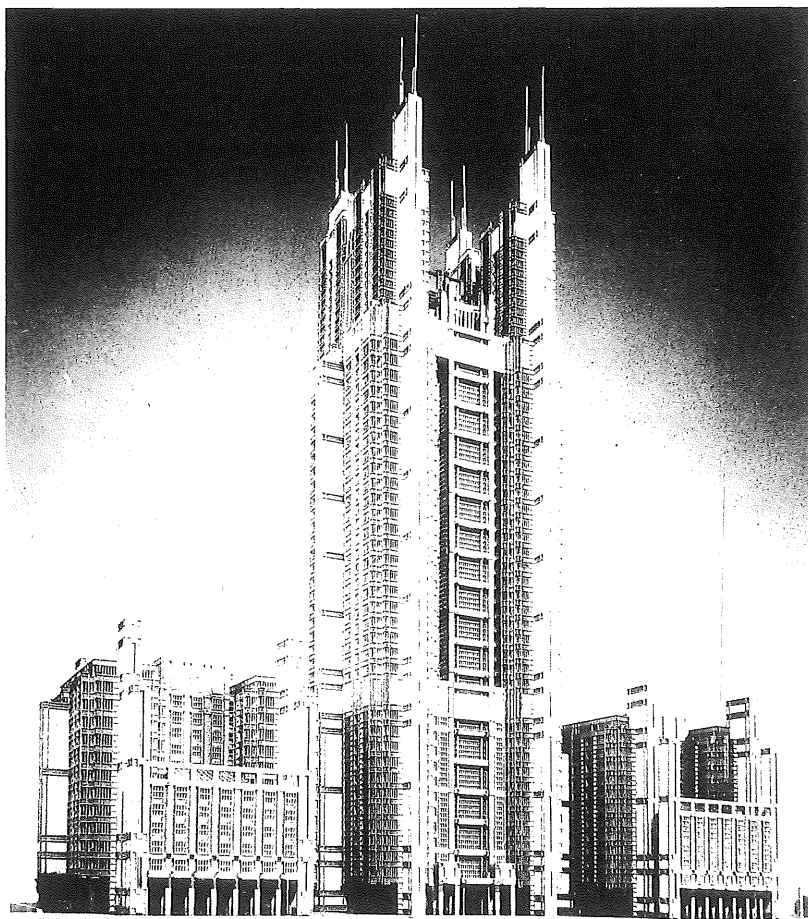
Dicha mimesis proviene del hecho de sustituir a un viejo edificio, el *Northwestern Bank Building*, incendiado en 1982, al que se rindió homenaje recordando su época e incorporando a la obra nueva algunos de los objetos decorativos, lámparas, placas y medallones salvados del desastre.

Situado en el centro de la ciudad, el edificio no se basa en ninguno existente en particular, sino que parece querer incorporarse a aquella época como una más de sus producciones. Puede decirse, no obstante, que aprovecha sobre todo las lecciones del *edificio RCA del Rockefeller Center*; si bien no tiene ni la acusada radicalidad formal ni la simplicidad de aquél, habiéndose optado por un volumen más complejo tanto en sus escalonamientos como en una planimetría que utiliza los elementos ochavados.

La tentación del historicismo resulta fácil de entender, pues es comprensible el placer de trasladarse a una época dorada, soñada, cuando se dan las circunstancias que permiten hacerlo; que hacen casi lógico el hacerlo. De otro lado, el historicismo de Pelli no fue en este caso menos acusado que el de los *Five Architects* al emular a Le Corbusier, o a la arquitectura racionalista, o de tantos otros que han trabajado en continuidad con el legado moderno. La arquitectura racionalista, herencia moderna fundamental, ha conservado una capacidad suficiente desde cualquiera que sea el punto de vista para



Northwest Center (Minneapolis, Minnesota, 1985-1989), de C. Pelli



Proyecto para el concurso de la Canary Wharf Tower (Londres, 1986), de Kohn, Pedersen y Fox

que se siga considerando vigente, pues probablemente se trata de un hallazgo humano tan importante, casi, como el del clasicismo. Así, hemos de contemplar al edificio de Pelli en Minneapolis como un producto ecléctico y romántico, del mismo modo que a las emulaciones racionalistas de los *Five* podemos entenderlas como productos clásicos, académicos. Pero en ambos casos se trataba de historicismo, una actitud casi inevitable después de la ingente herencia moderna, y absolutamente mayoritaria en la arquitectura del siglo XX posterior a la obra de Kahn.

5. 4. 1. *Kohn, Pedersen y Fox.*—Después del edificio 333, Wacker Drive, de Chicago, construido con volúmenes acristalados y desornamentados, pero utilizando la libertad formal para establecer una precisa relación con el enclave, la firma de **Eugene Kohn** (1930), **William Pedersen** (1938) y **Sheldon Fox** (1930) abandonó la manera moderna para integrarse en la corriente *post* y realizar una gran cantidad de proyectos de rascacielos de historicismo ecléctico, muy pocos de ellos realizados, generalmente poco afortunados y de actitudes formales muy diversas. De entre los realizados y más aceptables pueden citarse las dos torres gemelas sobre un basamento común en 1111 Brickell Avenue, Miami (Florida, 1984-1988). Su trabajo muestra las dificultades del profesionalismo ante tal aproximación, así como la desigual diversidad que puede afectar a las grandes firmas.

No volveríamos a recordar a estos proyectistas si no hubiera sido por un ejercicio de proyecto más afortunado, y que es capaz de dar la mejor imagen posible de sus intenciones, completando esta antología en torno a los edificios en altura. Se trata de un proyecto para la *Canary Wharf Tower*, en la rees-

tructuración de los terrenos de los muelles del Támesis en Londres (1986-1993), y en el que, a pesar de haber decidido inspirarse en el edificio del Parlamento, obtuvieron un resultado bastante atractivo en lo que a la imagen se refiere.

* * *

Ha de admitirse que, no obstante su interés crítico e histórico, esta segunda «edad de oro» de los rascacielos ha sido de una calidad inferior a cualquiera de las etapas de la construcción de edificios en altura desde la Escuela de Chicago a la primera «edad dorada» de Manhattan, y al desarrollo de los modelos modernos.

El ejercicio de la libertad formal al servicio del necesario valor urbano del edificio de gran escala no fue suficiente para obtener un grado aceptable de calidad general más o menos comparable, y dicho ello más allá de la perspicacia y lucidez de algunos proyectistas. La pérdida de la preocupación por la estructura resistente y su expresión, el vacío conceptual acerca de la naturaleza interna de la arquitectura, la banalización de los propios métodos de construir, de los materiales y de los oficios y artesanías, colaboró con una visión generalmente muy superficial de las posibilidades de la forma arbitraria, difícil de plantear como una cuestión verdaderamente profunda y generalmente llevada hacia consideraciones banales.

La expresión del neocapitalismo de los ochenta fue así muy inferior a la del capitalismo de los veinte y de los treinta, si comparamos las dos etapas de intenciones más homólogas, si bien es preciso reconocer que no puede hablarse de una relación semejante en cuanto a los contenidos.

Solamente, y por tantas razones, cabría lamentar unas circunstancias más complejas y difíciles para el ejercicio de la arquitectura de esta clase, en las que el mayor conocimiento de los errores e ingenuidades anteriores y la mayor importancia y riqueza de la herencia recibida no pudieron compensar lo adverso de las mismas.